

# 1910年代イタリア映画のなかの未来派映画

石田聖子

## 1. はじめに

二十世紀初頭イタリアに興った前衛運動「未来派」は、過去との決別を表明し、科学技術の進歩により従来とは異なる生活環境に置かれた人間に相応しい新たな芸術の理論化と実践に努めた。未来派の芸術は、既存の芸術的枠組みを大きく逸脱するもので、機械を賛美することにはじまり、生活全体を巻き込んで世界を再構築することまでを視野に含めていた。十九世紀末に発明されたばかりのため過去をもたず、現実世界をいったん解体し再び集積することで世界の新たなビジョンを提供する科学技術ツールである映画は、一見して未来派の理念にもっともよく適合するように思われる。ところが実際のところ、未来派が映画に対して示した態度はきわめて冷ややかであったといつてよい。たとえば1909年の「未来派創立宣言」以降、芸術や生活のあらゆる領域における宣言をたて続けに発表してきた未来派が、「未来派映画宣言」を発表したのは、「創立宣言」から優に七年を経過した1916年のことであったし、映画領域における実作もきわめて少数であった<sup>1)</sup>。しかしながら、「未来派映画宣言」に示された映画のヴィジョンは、同時代の映画の状況や映画史のその後の展開に照らすならば、前衛運動としての面目躍如をじゅうぶん果たするほど意欲的で先見性に満ちたものといえる。未来派と映画の関係は矛盾に濃く彩られているのだ。

未来派の映画領域における取り組みについては、未来派と映画の複雑な関係に加え、典型的な映画作品が現存していないという致命的な事情もあり、全容が判然としない状況が長らく続いてきた。そうしたなか、「未来派映画」という概念すら一般的でなかった1960年代にVerdone (1990)により未来派映画研究の先鞭がつけられた後、Lista (2001; 2009; 2010)によって未来派研究の側からの重要な学術的寄与がなされた。その後、Brunetta (2008)を筆頭に、イタリア映画研究の領域でも未来派映画への言及はたびたびなされてきたが、未来派の試みの高い特殊性からか、独立的な事象として取り上げられるばかりで、同時代の商業映画との関連についてはこれまでじゅうぶんに究明されてこなかった。

本稿では、上記の先行研究と事情を踏まえ、未来派の映画領域における試みの意義を「未来派映画宣言」が発表された当時のイタリアにおける商業映画との関連で検討し、イタリア映画史上に未来派映画を位置付けることを目的とする。むろん、そうすることでは商業映画の価値を逆照射することにもなるだろう。「未来派映画宣言」の構想が練られ発表がなされた1910年代前半から中盤にかけて、イタリア映画は、イタリアの感性が色濃く反映された複数のジャンルを前面に打ち出して国際的にも成功を博し、黄金時代とも呼びうる活気ある時期を迎えていた。そこで次章ではまず、1910年以前の状況から出発した後、未来派の詩学を念頭に置きつつ、1910年代のイタリア映画を代表的な三つのジャンル—史劇、喜劇、ディーヴァ映画—別に概観

する。続く第三章では、その状況に照らしながら、未来派の映画領域における取り組みを理論と実践に分けてそれぞれ検討する。そして最終的には、各章で得られた成果を対照させることで、1910年代のイタリア映画の状況を有機的に描きだす試みとしたい。

## 2. 1910年代のイタリア映画

イタリア映画史上、格別の精彩を放っているのが、イタリアで映画産業が勃興してわずか三年後の1908年頃から1910年代にかけての時期である。未来派が若い芸術家たちを沸かせた同じ時期のイタリアは、新たな発明品である映画をめぐっても大いに熱狂していた。続く節では、映画誕生後からイタリア映画産業が勃興するまでの経緯、次いで、1910年代のイタリア映画の状況を当時の熱狂を牽引した三つのジャンル別に確認する。

### 2.1. 1910年以前のイタリア映画

映画は、1820年代に科学実験機器として開発が始まり、度重なる改良を経た後、1895年12月28日、パリのグラン・カフェにてリュミエール兄弟が主催した有料公開上映会をもって誕生した。フランスにほど近いイタリアにリュミエール兄弟のシネマトグラフ発明の報は1895年春にはすでに届き (Redi 1999: 12)、1896年3月にローマでイタリア国内初となる上映会が実施されると、その後、数カ月のうちにほぼイタリア全土に普及することとなる (Bernardini 2001: 153-162)。従来よりスペクタクルや視覚的事象に高い関心を寄せてきたイタリアで、映画は好意的に迎えられた。誕生当初の映画がどのように捉えられたかは、リュミエール兄弟による映画『工場の出口』を通じた初めての映画体験を興奮交じりに報告する当時の記事から推測することができる。

布の上に動きのない場面が再現される。仕掛けに手をかけると、無数の写真が動きだし、絵画が生氣を得る。工場の出口の例を挙げよう。それは想像を絶するものだった。門が開き、人波が溢れだす。男性、女性、子どもたちがめいめいの自宅へと急ぐ。ひとりひとりが違う。それぞれが異なった動きをし、違った足取りで進んでゆく。脚の合間を犬がすり抜けていたり、人の流れを一瞬堰き止める馬車が出てきたり、要するに、それは生そのものだったのだ… (Redi 1999: 13)

映画はなによりもまず、人間とその生活を本物そっくりに再現し、視覚的な驚異を提供する珍奇な装置として捉えられた。然るに、映画装置がヴァラエティ・ショーに最初の生息<sup>ハビタット</sup>の場を見いだしたとしても不思議はない。ヴァラエティ・ショーとは、アクロバットからダンス、マジックからイリュージョンまで、近代化に伴って劇場の外に追いやられた、その名の通り雑多な芸能が結集し形成した、新興の劇場形態の総称である。十九世紀末のイタリアでは、折しも、フランスのカフェ・シャンタンを模したこれら演芸場が、高い人気を博していた (De Matteis 2008)。映画は、時代の趨勢により周縁に追いやられた雑事の寄せ集めに拘わらず、新たな時代の文化を象徴することとなった (ゆえに後に「ヴァラエティ・ショー宣言」[1913年]をもって

未来派に称賛されることとなる）ヴァラエティ・ショーという場に相応しいアトラクションとして親しまれたのである<sup>2)</sup>。

ところでこの時期のイタリアで楽しんでいたのは、主として、逸早く映画製作を開始していたフランス、アメリカ、イギリスなど他国で製作された映画だった。レオポルド・フレゴリ<sup>3)</sup>をはじめその他の単発的な例は措くとして、イタリアの地に映画製作会社が誕生し、イタリア映画産業が始動するには1905年を待たねばならない。この年、折からの国内の映画人気を受けて、トリノとローマで、イタリアにおける最初期の映画製作会社が設立された。このうちローマに興ったアルベリーニ・エ・サントーニ社（後のチネス社）の社主フィロテオ・アルベリーニが総指揮を執って製作した初めてのイタリア劇映画『ローマ占領 1870年9月20日』とそれに続く一連のニュース映画が好評を博すと、これを皮切りに、各地に映画製作会社が勃興し、イタリア映画産業は賑やかにスタートを切った。

しかしながら映画製作が開始された当初のイタリアで製作された作品の多くは、他国で製作された（とくにフランスのパテ社が製作した）映画を模倣するものだった。しかし初期の模倣期を経、さらに1908年頃に世界の映画界を揺るがした危機を脱すると、イタリア性は濃厚に反映したジャンルがたて続けに三つ生み出されることとなる。それが、史劇、喜劇、ディーヴァ映画である。

## 2.2. 史劇

イタリア映画を代表するジャンルとしてまず台頭したのが「史劇」である。ここで史劇とは、古代ローマの史実に取材した一連の作品を指す。主として長篇である史劇は、1908年から1910年代中盤にかけて製作され、イタリア国内はもとより、国際的にも高い人気を博した。

史劇隆盛の背景には複数の事情を指摘することができる。主要な事情としては、史劇という主題が愛国心を鼓舞するに最適だったことが挙げられる。統一後ようやく半世紀を迎えようとする新興国家のナショナル・アイデンティティ養成のためには、イタリア半島に住む人びとが共通してもつ栄光の起源を想起させる古代ローマの神話が有効と考えられた。加えて、遥かなる古の都へ想像力を誘う当の主題が国外の（とくに英語圏の）市場で歓迎されたという事情もあった。翻って、イタリアという国家の文化や歴史の壮麗なるイメージを世界にアピールするにも好都合であった（Alovisio 2014: 25-29; Brunetta 2008: 199-211）。

それら諸事情のうち、本稿が注目すべきは、史劇が映画のイメージ・アップと関連していた事実である。科学技術と玩具のあいだを揺れ動く得体の知れない装置として世に出た映画には、当初よりロー・カルチャーとして、既存の芸術に比して低い地位が与えられてきた。そうした状況を危惧した映画人たちが対策として打ち出したのが、ハイ・カルチャーを借用することで映画の地位の向上を図ることだった。史劇の新しさがその芸術性の高さにあったことは、史劇ブームの火付け役となった『ポンペイ最後の日』(*Gli ultimi giorni di Pompei*, ルイジ・マッジ監督, 1908年)の当時の評にも読み取ることができる。

ここ数日の呼び物は、全イタリアばかりか全世界の注目をも引き付けた一本の映画だった。  
[...] このドラマの主題はたいへん興味を引くだけでなく、円形競技場の場面は見事に表現

されている。ヴェスヴィオ山の噴火という歴史的大事件が起こる競技場の観客たちの恐怖と避難は、溶けだした溶岩の恐ろしい効果によって息づまるものである。この見せ場だけではない。映画全体はより小さなディテールまで検討され、主要な全場面が真の芸術的絵画を構成している（サドゥール 1995v: 153）。

映画がいまだ芸術として認識されていなかった当時、『ポンペイ最後の日』は、「芸術的絵画」たるべく綿密に構成された斬新な画作りで世の注目を集めた。手の込んだセットが導入されたばかりではない。史劇では、膨大な数のエキストラを用いて群衆の場面を実現した他、ライオンなど本物の動物や炎を利用して噴火や火事の演出を行うなど、それまでスクリーン上で観られたことのない迫真のスペクタクルの数々が観客の度肝を抜いた。加えて、視覚的芸術性の洗練のためには、名画の模倣も積極的に行われた（Alovisio 2014: 29; 岡田 2015: 18-19）。

史劇が模範としたのは絵画だけではない。史劇ととりわけ深い関係にあったのは文学だった。もっとも文学作品の映画化それ自体は史劇とともに始まったわけではない。映像を新たな共通言語と捉え、文化的知識の共有を通じて国民の教化を図ろうとする考えは、国家統一を果たした後も方言や文化の多様さから内的統一を果たせずにいたイタリアでは映画産業開始直後から見られ、文学作品の映画化が熱心に行われてきていた。それに対し、史劇と文学の関係性は従来のもとは一線を画す。ここに教育的意図はない。文学の豊かな芸術的遺産にあやかることがもっぱらの狙いとされた。

文学が参照されたのはまた、この時期の映画がいかに物語を語るかを課題としていたためでもある。誕生以来、映画は、視覚的驚異を通じて観客の注意を惹きつけることを主眼とした。しかし1908年頃には、観客はそうした単純さでは飽き足らなくなる。技術的にも、時あたかも長篇が実現できる水準に達しようとしていた。より見応えのある作品を提供することで観客を再び魅了する挑戦がここに始まった。複雑な物語と拡張した空間を必要とする史劇の隆盛と展開は、フィルムの長尺化と歩調を合わせる現象でもあったのだ。

実に、史劇の多くが歴史小説に依拠している。前出の『ポンペイ最後の日』は、エドワード・ブルワー＝リットンの同名小説の映画化であり、『クオ・ヴァディス』（*Quo vadis?*, エンリーコ・グアッツォーニ監督, 1913年）の素材に選ばれたのは、かねてよりイタリアを含む世界でベストセラーとなっていたヘンリク・シェンキェヴィッチの同名の歴史小説であった。なかでも、文学の活用が戦略的に施されたのが、史劇の最高峰としてイタリアのみならず世界の映画史にもその名が刻まれる映画『カピリア』（*Cabiria*, ジョヴァンニ・パストローネ監督, 1914年）においてである。監督のパストローネ<sup>4)</sup>は、自作にハイ・カルチャーの威厳を付与すべく、時代を時めく作家であり、文化人のうち逸早く映画に好意的な評を寄せたガブリエーレ・ダンヌンツィオ<sup>5)</sup>の名を利用することを企てた。パストローネ自身が脚本を準備し、債権者に迫われてパリのホテルに逗留していたダンヌンツィオに「最小の労力で大きな利益を生む」計画をめぐり交渉を持ちかけたところ、二つ返事で承諾を得たエピソードはよく知られる。作品の冒頭にその名が大きく掲げられ、その帰属権を完全に手にしたダンヌンツィオが実際に行ったのは、「カピリア」ははじめ登場人物の名を魅力的に改めたことに加え、一部の簡単な修正のみだったとも伝えられるが（Prolo 1977: 9-11; サドゥール 1995v: 282-283）、従来の字幕の概念を覆す格調高



い文体による字幕は、高度な物語性とスペクタキュラーな画面に加え、オーケストラやコーラス付きという豪華な上演形態とも相俟って、映画『カビリア』を未曾有の映画芸術の傑作としたことは疑いない。

### 2.3. 喜劇

1910年代のイタリアで流行した二つ目のジャンルが喜劇である。喜劇は1909年から1910年代中盤にかけて盛んに製作された。当時の喜劇は、十分程度の短篇で、他の作品の上映後に上映されて映画体験を愉快に締め括るという特殊な役割を担っていた。

リュミエール兄弟の有料公開上映会で上映された『水を撒かれた撒水夫』以来、単純なギャグに依拠するだけで老若男女の頬をほころばせる喜劇は映画に不可欠のジャンルだった。しかし1909年以降のイタリアで、喜劇は爆発的に製作されるようになる。契機となったのは、パストローネの戦略であった。トリノの映画製作会社イタラ社の経営・製作の責任者も務めたパストローネは、1908年、目下流行中だったフランス喜劇映画に想を得て、喜劇の可能性に思い至る。それは喜劇がもたらす経済効果についてだった。喜劇が観客に喜ばれ確実に利益をもたらすことは早くから知られていたが、パストローネは、喜劇を計画的に量産することで安定した収入源とし、自社の振興に直結させることを考えた。そして、パテ社髓一の喜劇役者アンドレ・デードを自社に招き、1909年1月1日より「週に一本喜劇を撮る」契約を交わすことに成功する<sup>6)</sup>。

喜劇から最大の利益を引き出すべく、パストローネは策を練った。まず、喜劇役者にニックネームを与えることで親近感の醸成を図った。デードの場合、ニックネームは（「お馬鹿さん」を意味する）「クレティネッティ」に決定した。さらに、国外市場も見据えていたため、輸出先の言語に応じてニックネームを変更し、かくして、「クレティネッティ」は、英語圏では「Foolshead」、日本では「新馬鹿大将」の名で親しまれることとなった。次に、このキャラクターを軸に、喜劇のシリーズ化がなされた。『クレティネッティ、映画に行く』『クレティネッティのクリスマス』のように、ニックネームをタイトルに冠した映画を多数製作し、相次いで新作を公開することで、観客を定期的に映画館に呼び込むことが狙われた。

パストローネの目論見は見事功を奏し、デードの喜劇は大流行した<sup>7)</sup>。すると、イタリア中の製作会社が独自に喜劇役者を雇い、同じ手法に則って喜劇製作を開始した。こうして、イタリアに一大喜劇ブームが到来する。実に、1909年から五年あまりのあいだに、イタリアでは四十人以上の喜劇役者が輩出し、膨大な数の喜劇が製作された（Bernardini 1985: 63-134）。

喜劇は他のどのジャンルにも増して、身体に依拠した映画である。映画のあらゆる場面に役者の身体が欠かせない。無声喜劇映画で観客を笑わせるには、視覚的にインパクトのある身体の動きが肝要であるためだ。ゆえに、喜劇役者の多くにはサーカスかヴァラエティ・ショーでアクロバットに携わっていた人物が選ばれた。デードはフランスでアクロバット芸人として活躍した経歴をもち、デードと人気を二分した喜劇役者フェルディナンド・ギョームはイタリアの由緒あるサーカス団の出身である。ギョームは、『ピノッキオ』（*Pinocchio*, ジュリオ・アンタモーロ監督、1911年）で、その高い身体能力を駆使して、超人的な身体能力を誇る木の人形ピノッキオを見事に演じてみせた。

喜劇が必要としたのは身体能力の高さばかりではない。喜劇作家たちは、高い身体能力に映

画固有のトリックを接続させることでより奇想天外な身体表現ができることを発見し、その開発に貪欲に取り組んだ。この面でもデードが抜kindでた。実にデードは、トリック映画の祖ジョルジュ・メリエスやセグンド・デ・チョモンのもとで働いた経験をもち、高度な技法に通じていたのだ。『クレティネッティの借金の払い方』(*Come Cretinetti paga i debiti*, アンドレ・デード監督・主演, 1909年)は、デード演じる主人公クレティネッティが債権者から逃れる単純なストーリーだが、ここでデードは半透明になって扉をすり抜けたり、鞆と一体化したりして無事逃亡を果たす。『かっこいいクレティネッティ』(*Cretinetti che bello!*, アンドレ・デード監督・主演, 1909年)では、魅力あふれるクレティネッティに多くの女性が惹きつけられ、後を追われた挙句、手足の引っ張り合いとなり、とうとうクレティネッティの身体がバラバラに分解されてしまう。女性たちが驚いて退散した後、バラバラになった四肢がひとりでに動いて、元通りの身体に戻り、一件落着となる。ともすると突拍子なく思われるこれら身体の変容は、デードにおいてはきわめて自然に達成される。その鍵となっているのが、リズムとスピードである。身体をリズムカルでスピーディーに動かすことで、身体物質性が高まり、超人間的な姿に近づくのだ。

身体能力やトリックに拠ることなく、映画ならではのヴィジョンを利用して成功を博した例もある。その代表的な例が『足の恋』(*Amor pedestre*, マルセル・ファール監督・主演, 1914年)だ。この作品で、スクリーン上に登場するのは登場人物の足のみである。ハイヒールと男物の靴がすれ違い、歩みを止めるなど、膝下のヴィジョンのみを通じて、恋愛模様が語られる。

役者由来の高い身体能力とトリックの効果を組み合わせることや映画固有のヴィジョンを利用することにより、喜劇は高い視覚効果を生み、その驚異で観客の目を奪った。映画でいかに物語を語るかが重視され始めた1910年代、映画はもはやヴァラエティ・ショーではなく常設映画館で観られる時代となっていたが、喜劇はヴァラエティ・ショーの演目として楽しまれていたかつての映画の役割をなおも引き継ぎ、発展させていた。

## 2.4. ディーヴァ映画

史劇の圧倒的な成功を受けて、新たなジャンルの創出を目論む者がいた。マリオ・カゼリーニである。早くより映画を他芸術に劣ることのない優れた芸術と考えていたカゼリーニは、1913年に映画製作会社フィルム・アルティスティカ・グローリア社を立ち上げると、その理念を作品に結実させる。こうして誕生した新たな傾向を備えた映画がディーヴァ映画である。ディーヴァ映画は、「異教の女神」を意味する「diva」と呼ばれるスター女優を中心に据えた一連の映画を指す。史劇、喜劇の流行にやや遅れること、1913年から1910年代後半にかけて流行した。史劇に対抗する意識から、史劇が歴史的背景を舞台としたのに対し、現代的主題を採るメロドラマで、一時間以上の長篇である。

ディーヴァの名をとる女優はフランチェスカ・ベルティーニやピーナ・メニケッリなど数多く現れたが、なかでも卓越した存在がリダ・ボレリである。ボレリを主演に迎え、カゼリーニが満を持して世に送り出した『されどわが愛は死なず』(*Ma l'amore mio non muore!*, マリオ・カゼリーニ監督, 1913年)が大ヒットし、ディーヴァ映画の端緒を開いた。

ボレリは、若いながら、エレオノーラ・ドゥーゼ引退後のイタリア演劇界でプリマドンナとしての確固たる地位を築いていた舞台女優である。いまだ偏見を脱したとはいいがたい映画

界にあっても、ボレッリは、自らのキャリアへの自負もあり、堂々たる演技を披露した。演劇界で培われた演技法はスクリーン上では斬新に映った。映画史家のジョルジュ・サドゥールは、ディーヴァ女優の演技について、ボレッリの名を挙げ、次のように記している。

リダ・ボレッリの演技は不意打ちをすることによって始まる。すなわち、狂ったような腰の動き、過度の身振り、後方にそらした頭、突然ほどける髪、体のねじれ、きょろきょろとする目などである。われわれの現代的な約束事とはかけ離れたこの演技は、すぐに笑いを招く。だが、注意を集中したままでいられる観客はすぐに、本当の魅惑に負けてしまう。その演技がリアリズムであることをまるで望まないこの女優は、人為的ではあるが正確さと力強さを併せ持ったパントマイムを用いているのだ。突然持ち上げられた腕は、正確にそれが必要とされる場所で止まる。その情熱的な身振りは、ジャワの聖なる舞踊のように力強く、表現力に満ちている […] この女優は作品の中では女主人として、女神として君臨するのだ（サドゥール 1995vi: 97-99）。

ディーヴァ女優の演技は、現実のそれに比べ、過剰で儀礼的ながら正確無比の身振りを特徴とする。サルヴァドル・ダリに後に「ヒステリー映画」と呼ばれることとなるディーヴァ映画の女優の不自然な演技が当初よりしばしば批判や嘲笑の的となったのも事実である。しかし、サドゥールの「リアリズムであることをまるで望まない」、あるいは Dagna (2014: 47) の「あたかも登場人物の内面がことごとく形をとって眼前に差し出されるよう」との言葉の通り、ディーヴァ女優の演技は、表現が現実を凌駕する現象として心得ねばならない。表現の飽くなき探究者であるディーヴァ女優は、当然ながら、自身が置かれた場所が舞台でなく、映写機の前ということも忘れはしない。そして、舞台上であれば見過ごされるであろう細部、たとえば瞳や指の些細な動きにまで細心の注意を払うと、その表現はカメラ・ワークによってことさらに際立たせられた。たとえば、ディーヴァ映画で多用されるクロース・アップは、細部に込められた感情までを漏らさず汲み尽くす。『王家の虎』（*Tigre reale*, ジョヴァンニ・パストローネ監督、1916年）の冒頭、抗いがたい魅力と魔性を湛えたメニケッリの瞳は、一瞬にして、この女性の本性と彼女が辿ることとなる悲劇的な顛末を観客に知らしめるのである。

ディーヴァ映画における主題は他ならぬ女優そのひとであった。長篇映画であれ、物語が観客の注意を女優から逸らすことがあってはならない。そのため、物語には単純な構造が選ばれた。その際、重視されたのは、純粹無垢さ、激しい恋情、崇高なる犠牲の三点であった。然るに、純粹無垢な（ゆえにときに悪魔的でもある）女性が激しい恋に落ち、運命に翻弄された挙句、最後は発狂するか死を選ぶことで崇高な犠牲を払うという定型が重宝された。『されどわが愛は死なず』では、ボレッリ演じるエルザ・ホルバインが、悲劇に巻き込まれ祖国を追われた先で身を焦がすような恋に落ちるも、やがて愛してはならない相手の身の上が明らかとなり、遂には死を選ぶ。「されどわが愛は死なず」とは、瀕死のエルザが遺した言葉である。

ディーヴァ映画は主演女優に全面的に依拠する映画であり、ゆえにイタリア映画史上では、スター・システムの始まりを告げた潮流として知られる。そして、このことはとりもなおさず、映画が現実社会に対し影響力を振るう時代の始まりを意味していた。実に、ディーヴァ映画は

社会現象を巻き起こした。当時のイタリア内外の女性たちはディーヴァ女優に熱狂し、服装や髪型、振る舞いをこぞって模倣した。風俗のみではない。マリネッティは、1917年の記事「ペトロリーニ、カンジュッロ、バッラ、ブルーノ・コッラのイタリア的笑い」で（「リダ・ボレリの」を意味する）「Lydaborelliano」という形容詞を用いているが、一般にも、（「ボレリする」を意味する）「borelleggiare」など、新語が生まれた。さらに、その影響は止まることを知らず、女王のごとく周囲に持ち上げられたディーヴァ女優たちが傲慢さと要求を強めたことが、産業全体を揺るがし、1910年代末にイタリア映画を衰退させる一因になったとすら囁かれるほどであった。

ディーヴァ女優たちは既存芸術の重厚さをその身に纏い、スクリーンに登場した。しかし同時に、舞台とスクリーン、スクリーンと社会を自在に往還するきわめて軽やかな存在でもあった。とくに現実と理想、社会と芸術など従来の境界を消し去った点では、ひとつの革新をもたらしたといえる。

### 3. 未来派映画

1910年代のイタリア映画が、史劇、喜劇、ディーヴァ映画に牽引され、黄金時代を謳歌していた頃、未来派の映画領域における試みが開始した。しかし未来派映画の試みは、既に指摘した矛盾により、その本質の把握が阻まれてきた。続く節では、前章で確認した商業映画の状況と対照させつつ、理論と実践に大きな乖離がみられる未来派の映画分野における取り組みを「理論」と「実践」に分けて考察する。

#### 3.1. 未来派映画の理論

未来派の映画に関する初めての宣言「未来派映画宣言」（以下、「宣言」）は、1916年11月15日付けの「リターリア・フトゥリスタ」誌第十号上で発表された。「宣言」は、誌面四頁を占め、冒頭より一頁半にわたって、未来派による映画認識が披露された後、十四条にわたる提言が続く。署名者は、フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ、ブルーノ・コッラ、エミリオ・セッティメッリ、アルナルド・ジンナ、ジャコモ・バッラ、レーモ・キーティの計六名である。

未来派の映画に対する反応は遅れて訪れた。「宣言」が発表されたのは、イタリアへの映画到来の二十年後にして未来派創立の七年後、絵画、音楽、彫刻、文学、建築、演劇、写真に関する宣言がすでに発表された後であった。しかしながら、未来派が早くより映画に関心を払っていたことは疑いない。先立つ宣言に映画への言及がみられるためだ。最初の言及は「未来派文学技術宣言」（1912年）に現れる。そこで映画は、「人の手を介さずして解体し再構成する物体のダンス」や「水泳選手の飛び込みの逆回し」、「時速二百キロで走る人間」など、「理性の法則を逸脱するがゆえに素材のより深遠な本性における運動」を見せてくれるとされる（Davico Bonino 2009: 116）。また、「統辞法の破壊、無線想像力、自由語宣言」（1913年）では、「電信、電話、蓄音機、電車、自動車、オートバイ、自動車、大西洋汽船、飛行船、飛行機」にならび、同時代人の精神に決定的な影響を及ぼす利器として「映画」の名が挙げられる（Davico Bonino 2009: 120）。「ヴァラエティ・ショー宣言」（1913年）では、ヴァラエティ・ショーが称えられる



べき理由のひとつに、それが「実現不能なヴィジョンやスペクタクルを無数に生むことでショーを充実させる映画を利用する」唯一の場であることが挙げられている（Davico Bonino 2009: 163-164）。これら宣言において、映画は未来派の理想を体現する装置としてきわめて高い評価を得ているといえる。

未来派と映画はともにその表現に速度とダイナミックな運動を求めた。ゴッティが、「マリネッティの美学は、スクリーンの技術に当てはめてみれば、論理的にその妥当性が証明されるであろう。なぜならば、シネマはマリネッティが詩に与えようと欲するまさにすべての特性を備えている」（古賀 1985：230）と述べた通り、未来派の理念が映画にこそ体现されることは自明にすら思われる。しかしながら、「宣言」での未来派の映画観は楽観的なばかりではなかった。

「宣言」の内容を確認しよう。冒頭では、まず、未来派映画が、既存の芸術に取って代わり、新世代の感覚や想像力を研ぎ澄ますことによって、全体を革新するに至るであろうとの展望が語られる。この導入に続き、未来派の映画認識が披露される「宣言」前半部での主張は、内容の面から大きく二つに分けられる。その第一部で指摘されるのが、映画と既存の芸術との関係である。とくに問題視されるのが演劇との関係であり、映画は「演劇のもうひとつの領域」（以下、「宣言」からの引用は Lista 2010: 148-153, 強調は原典に拠る）<sup>8)</sup>とされる。「一見したところ、数年前に誕生したばかりの映画はすでに未来派的、すなわち、過去をもたず伝統から自由であるようにみえる」、しかしその実、映画は「言葉のない演劇として発生した」ゆえに、過去主義的な演劇が抱える問題を引き継いでおり、したがって、未来派による批判が加えられるべき対象とされた。続く第二部は、未来派映画が志向する映画固有の表現の説明に充てられる。ここではまず、「映画はひとつの自律した芸術である」と断言され、映画の表現手段としての可能性に目を向ける必要性が強調される。映画が「表現手段として解放」されるには、「絵画の展開に倣う必要がある」。すなわち、「現実」や「写真」を再現するのではなく、現実を「反優美的、歪曲的、印象派的、総合的、動的、自由語的」に表現すべしというわけだ。「未来派映画とは要するに、絵画、建築、彫刻、自由語、色彩音楽、線、形態であり、物体や混沌とした現実が織り成す混濁体」であり、「言葉と現実の物体のあいだに驚異の橋を架ける」ものとなることが宣言される。

前半部第一部における映画を演劇の二番煎じとする認識は、未来派が映画の本質を見誤っていた証左としばしば考えられてきた。しかしながら、当時の商業映画においては、前章で確認した通り、他の芸術への積極的な依拠が行われていたことを想起せねばならない。演劇の慣習を映画へと敷衍し、当時のスクリーンを席卷していたディーヴァ映画の例は典型的である。加えて、入場料の安さから、「イタリアの映画は貧しい人々にとって、演劇の代わりをしている」（サドゥール 1995vi: 87）と報告されるイタリア独自の文化状況も考慮されねばならない。「宣言」が抗議する先には、映画を演劇の代替物と見做し、ともすれば映画本来の意義を覆い隠してしまいかねないような実際の状況があった。第二部に関して注目すべきは、映画を「自律した芸術」と喝破した点である。前出のダンヌンツィオをはじめ、映画を「第七の芸術」と呼んだリッチョット・カヌド、「映画の哲学」を著したジョヴァンニ・バピーニなど、1910年以前より映画の芸術性を擁護する声は個々にはあれど、当時、映画を他の芸術に比肩しうる芸術とする認識は一般的ではなかった。このことは、当時の映画雑誌で「映画は芸術か」をめぐるたびたび議論が

交わされていることから知る (AA. VV. 1980)。映画を芸術とする見方が一般化するには、1920年代以降のフランスやドイツでの理論整備や前衛的な映画の実践を待たねばならない。そのため、映画を「自律した芸術」と見做し、それ固有の可能性を追求する姿勢を示した点で、未来派映画は、後の前衛映画の潮流に先駆けたといつてよい。後に、マリネッティが「抽象映画はイタリアの発明である」(Verdone 1990: 252-253)と誇らしげに発言することになる所以はここにある。

さて、「宣言」の後半部は十四条に及ぶ提言から成る。見出しは次の通りである。

1. 映画化されたアナロジー
2. 映画化された韻文、言説、詩
3. 映画化された同時性と相互浸透
4. 映画化された音楽の探求
5. 映画劇化された精神状態
6. 映画理論から自由になるための日常的訓練
7. 映画化された物体による劇
8. 映画化された思考、出来事、類型、物体等々の陳列窓
9. 映画化された渋面やパントマイム等々による会議、浮気、喧嘩
10. 映画化された人間身体の非現実的な再構成
11. 映画化された不均衡の劇
12. 映画化された精神の潜在的な劇と戦略的な計画
13. 映画化された線、形態、色彩等の等価性
14. 映画化された運動する自由語

提言には解説が添えられているものとなないものがあり、意図を推し量ることが困難な項目もある。そのため、明確に区分することは難しいものの、その主張は三種に大別されうる。「1」や「3」ではまず、技法の提案がなされる。「1」で名が挙げられる「アナロジー」とは、「未来派文学技術宣言」ですでに推奨された手法で、「離れた場に属し、異質で対立してみえる事物を繋ぎあわせる深い情愛に他ならない」(Davico Bonino 2009: 113)。一見して無関係なイメージを並列的に示すことで、相互関係を生じさせ、新たな意味の創出を狙う点では、モンタージュに通じる。このことは第一に、物語の拒否を意味する。物語はもはや所与ではない。アナロジーを通じ、観る各人がそれぞれに連繋を紡いでいかねばならない。また、「1」の解説では「ある男性が恋人に〈きみはガゼルのように美しい〉と言うとき、ガゼルの映像を見せる」との例が挙げられるが、語と指示対象の事物のあいだに関係を築くことで、抽象的ゆえにどこまでも逸脱していきがちな語を手元に取り戻す試みでもある。これに関連する第二の主張は、「2」や「5」にみられる、抽象的事物の具象化である。無声映画期には、具体的事物によりいかに抽象を表現するかは大きな課題だったが、ここではその徹底が呼びかけられる。価値転換の手段とする目論見のためだ。たとえば「2」の解説にある通り、いかに荘厳な詩であれ、その詩を構成する語をすべて対応する具象物の映像に置き換えれば、滑稽にならざるをえない。こうして喚起さ

れる笑いにより過去を粉碎し、新たな創造へと向かうことが企図されている。さらに、これら手法を通じて目指されるのが、非現実の創造であり、これが三つ目の主張である。ここで非現実には、「7」や「9」など擬人化した物体による非現実と、「10」や「11」など夢にも似た非現実の二種類がある。日常では別次元に属する抽象と具象を同次元に還元したときに出来るのがそうした非現実というわけだ。より具体的に、ここで想定されているのは、ストップ・モーションやスーパーインポーズなどトリックにより実現される非現実的なヴィジョンであろう。それらはたしかに映画ならではの、観客の知覚を揺さぶりうる。しかしながら、これらヴィジョンは、メリエス以来、同時代のイタリア喜劇においても盛んに提示されていたことを忘れてはならない。

以上の条件を満たす未来派映画は、「宣言」末尾で、「絵画＋彫刻＋形態のダイナミズム＋自由語＋騒音音楽＋建築＋総合演劇＝未来派映画」と定義され、すなわち、既存の芸術を内包した新たな芸術となるとされる。換言して、複元的現実を同時に表現することで観る者の知覚、身体、ひいてはその生きる「宇宙を解体し再構成する」ことを可能とする独自の表現手段となることが期待された。

### 3.2. 未来派映画の実践

「未来派映画について語ることは不可能である […] 未来派映画は存在せず、存在したことはなかった」、そう Rondolino (1986: 446) が述べる通り、未来派映画の捉えがたさは、その実践の不完全さに由来する。続いては、「宣言」にて理想とする映画の理論を意気揚々と謳いあげた未来派とその周辺で実際にどのような映画が制作されたかを確認する。

実に、未来派により「未来派映画」の名を公式に与えられたのは『未来主義者の生活』(*Vita futurista*, アルナルド・ジンナ監督, 1916年) ただ一作のみであった。この作品は、未来派同人中、唯一（後述する）映画制作の経験をもつアルナルド・ジンナが、マリネッティに促されて実現した。1916年夏、「宣言」起草に先立ってフィレンツェ市街でロケ撮影された同作については、フィルムが現存しておらず、いくつかのスティル写真と「リターリア・フトゥリスタ」誌に掲載された概要 (Lista 2010: 180-186)、その他メモや書簡などから、全体像を推し量る他ない。それらによれば、「宣言」の署名者に名を連ねたマリネッティ、セッティメッリ、コッラ、バッラが脚本を担当し、マリネッティ他未来派の面々が出演した。撮影には、球面鏡を用いるなど、様々な技法やトリックが試みられた (Lista 2010: 59)。映画は、「未来主義者はいかに眠るか」「未来主義者の散歩」「物体の生にまつわる調査」など、未来主義者の心理や生態をときに過去主義者のそれと対比的に描く短いシークエンスの数々から成り、Lista (2010: 51-52) によれば、それらは自由に順番を並べ替えて上映できるよう配慮がなされていたという。以上から、創意に富む作品であったことが推測されるが、待望された初めての未来派映画が、「宣言」で謳われた衝撃を観客に与えることはなかった。1916年12月の公開が予定されていた同作は、検閲によるカットで短くなりすぎたため、当初想定していた一般公開を断念する。そして1917年1月28日、フィレンツェで開催された〈未来派の夕べ〉<sup>セラータ</sup>で初公開され (Lista 2010: 48-50)、その後もいくつかの都市でお披露目されては騒然たる抗議や拍手に迎えられるも (Verdone 1990: 108)、以降、話題にのぼることも特段の影響力を振るうこともないままに、人びとの記憶から消えていった。

未来派映画に関連する別の重要な試みは、ジナンニ＝コッラディーニ兄弟（後に、アルナルド・ジンナとブルーノ・コッラ名義で活動）によるものである。ラヴェンナの由緒ある家に生まれ、早くから芸術と神智学に親しんだ兄弟は、新たな時代に適した芸術の模索を独自に開始し、目指すべき芸術の理論を「来たるべき芸術」（1910年）に発表した。「表現手段は数あれど、諸芸術の本質はただひとつ」であり、「あらゆる芸術のあいだには照応関係が存在する」（Lista 2010: 126）との信念が表明されたその論考で謳われた共感覚を利用した芸術を実践するべく、音楽と色彩の融合を試みるも失敗し、その反省から1911年、映画による〈色彩交響曲〉の構想に至る。映画であれば、残像効果によって、数百もの色彩の融合であれ無理なく達成できると考えたためだ。そして、1912年までに計六本の短篇映画を自主制作する。フィルムが完全に散逸したこれら映画の概要は、ブルーノ・コッラ著「色彩音楽」（1912年）に記されている。曰く、ゼラチン乳剤の処理を施していないフィルムに着色することにより、これら映画では、セガンティーニ、メンデルスゾーン、マラルメの各作品の色彩による解釈と展開に加え、特定の形態と運動を与えられた補色の二色、三色、虹の七色の色彩が及ぼす効果の実験が行われた（Verdone 1990: 247-251）。さらに、白く塗られた室内で、白服を身につけて鑑賞することが求められたという。以上の記述から推測するなら、これら映画は、かねてからジンナが手がけていた抽象的な絵画の流れを汲む抽象映画であり、実験映画史の源流に位置する試みであったといえる。とりわけ重要なのは、この試みの主眼が、音楽や絵画の改良になければ、映画も視野になく、そのいずれをも超越した新たな芸術の創造にあった点である。〈色彩交響曲〉が出来するのは、スクリーン上でなく、それを観る者の眼であり脳内であるのだ。これら経験を経た後、1912年、兄弟はさらなる探求のために未来派に接近し、うちジンナは、「宣言」作成ならびに映画『未来主義者の生活』制作に中心的に携わり、1910年代の未来派映画を率いることとなった。

その他、未来派近辺で実現された二本の映画を紹介したい。一本目は、『お祭り騒ぎの世界』（*Mondo baldoria*, アルド・モリナーリ監督、1914年）である。この映画は、未来派の作家アルド・パラッツェスキによる笑いを称揚する宣言「反苦悩」を自由に翻案したもので、1914年2月に「初めての未来派映画」と銘打たれ、劇場公開された。未来派ではないがその共鳴者であるモリナーリによる同作のフィルムはすでに逸失しているが、この映画が、未来派の理念を反映するばかりか、観客にも好評を博したことが、残存する「概要」（Lista 2010: 177-179）やパラッツェスキの証言（Palazzeschi 2004: 1660）から知れる。しかし、「未来派」の名を許可なく使用したことが逆鱗に触れ、マリネッティは「未来派の搾取者」と題されたパンフレットをただちに配布して激しくこれを非難し、映画は公開中止に追い込まれた。

もう一本の映画が、『タイス』（*Thais*, アントン・ジュリオ・ブラガーリア監督、1917年）である。ヤコブス・デ・ウォラギネ著『黄金伝説』に紹介される遊女聖タイシス（タイス）の現代的解釈であるこの映画は、主演女優にスポットを当てる傾向や演技法、物語展開から、典型的なディーヴァ映画と判断される。にも拘らず、この映画が未来派と関連させられる所以は、監督のブラガーリアが未来派の写真に関する宣言「フォトディナミズモ」を起草するなど未来派として活動した経歴をもつことに加え、同作の舞台装置が未来派のエンリーコ・プランボリーニの手によるためである。さらに現在、同作を実際に監督したのは別の人物だった可能性も提出されており（小松 1995）、その未来派との関連には疑義も多い。しかしながら、未来派関連映



画のうち、唯一、部分的に現存する同作のフィルムは、「宣言」の反響が確認できる貴重な実例となっているのもたしかである。とくに終盤、自らの悪徳ゆえに友人を死に追いやったことを悔いたタイスが籠る牢獄めいた室内の装飾は目を引く。白と黒の配色や形態のコントラストが印象的な幾何学的造形は、苦悩や呵責の念などタイスの精神状態の具象化として見ることができる。

#### 4. おわりに

1910年代のイタリア映画界に現れた現象として未来派映画を捉え直す試みである本稿では、まず、1910年代のイタリアにおける映画の状況をその隆盛を支えた三つのジャンル別に検討した。映画は誕生直後、大いなる視覚的驚異とされ、新たな時代の象徴と未来派に謳われたヴァラエティ・ショーの演目のひとつに迎えられた。その後、映画の地位向上の要請が高まるなか、史劇が誕生した。そこでは、ハイ・カルチャーの芸術性と高い物語性を獲得するべく、文学が重要な参照項とされた。一方、多額の費用を要する史劇を支えるべく量産された喜劇は、観客の目を楽しませることを主眼とし、初期映画の特徴であるアトラクション性を引き継いだ。第三のジャンルであるディーヴァ映画は、芸術的遺産を吸収し人気をほしいままにする史劇に対抗するかたちで現れた。ここでもやはり既存の芸術が参照されたが、その際に選ばれたのは演劇だった。小川（2016: 21）は、1910年代の映画では、映画自体のアイデンティティが不確かであったために「既存芸術の引力に引き寄せられていく事例」が多発したとするが、イタリアに生まれた以上の三つのジャンルもすべて一それぞれ異なる一既存の芸術に依拠していることが明らかとなった。続く第三章では、未来派映画を考察の対象とした。速度と運動を称揚する未来派の詩学は映画にこそ体现されてみえるにも拘わらず、「宣言」中、映画は仮借ない非難を浴びた。「宣言」で注目されたのは映画と既存芸術の関係であり、嬉々として過去の芸術に依拠する同時代の商業映画が槍玉に上げられた。加えて、映画固有の力能の回復とその果てなき可能性が謳われた。それはまた、「世界映画史の中で最も初期のアヴァンギャルド映画」（岩本 1895: 167）誕生を寿ぐものであった。未来派映画を問題含みの概念とする見解は、主にその実践面に由来する。公式の〈未来派映画〉は一本のみで現存せず、関連する映画も完全な形で鑑賞できない状況がある。しかしながら、その他資料からは、前衛映画の名に相応しい意欲的な作品が手がけられていたことが窺える。

1910年代イタリアの商業映画と未来派映画を対照させると、この二項をめぐる複雑な関係が浮かび上がってくる。俯瞰して見るなら、これらはともに1910年代のほぼ同時期に最盛期を迎え、イタリアが発信する新たな文化として国際的にも影響が波及した現象であった。このとき世界の耳目を引きつけたのは、高いスペクタクル性だった。その視覚性は、商業映画と未来派映画がともに、新たな時代の伴走者として現れた映画という未知の手段に対峙し、それまでの芸術といかに折り合うかという共通の課題をそれぞれ超克した先に見いだされたものだった。反応は様々に現れた。史劇とディーヴァ映画においては、既存芸術を積極的に摂取して基盤とする傾向がみられた。そうした傾向を未来派は過去主義的と糾弾した。他方、喜劇は、過去を摂り込みつつも、同時進行で新たな表現を生みつつあった点で<sup>9)</sup>、未来派と共鳴した。喜劇と未来派

が実際の影響関係にあった可能性も指摘されている。ファーブルの映画『足の恋』は、マリネッティの『基部』や『手』という脚や手のみで演じられる総合演劇の着想源となった可能性が高い (Verdone 1990: 44-46) <sup>10)</sup>。しかしながら同時に着目すべきは、史劇やディーヴァ映画のなかにも、未来派の理念に寄り添った例が散見されることだ。たとえば、未来派が称揚したトリックは、当初こそ喜劇の専売特許よろしく用いられたが、やがて史劇でも活用されるようになる。渾身の大作『カビリア』にて、パストローネがカメラを託したのは、他ならぬトリック撮影の名手セグンド・デ・チョモンだった。より高度な現実らしさを実現するにはトリックが不可欠であることを承知しての意図的な選択であった。また、「宣言」で謳われた「アナロジー」の例はディーヴァ映画に見いだせる。火のみせる様々な様態を愛の諸段階になぞらえる映画『火』(*Il fuoco*, ジョヴァンニ・パストローネ監督, 1915年)で、年若い画家を誘惑し破滅へ導く女流詩人を演じるメニケッリは、夜の猛禽類であり悪女の代名詞でもある梟のイメージに終始重ね合わされるばかりか、劇中には実際の梟のショットがたびたび挿入されるのである。

20世紀前半に興った前衛運動の先駆けとなった未来派が映画領域においてやや後れをとったのはたしかであろう。その所以はまた、映画と未来派の本質に求められる。映画は、バラージュ (1986: 32) が指摘したように、言葉や理論では把握しがたく経験を通じてのみ接近しうる性質をもち、それゆえに新たな芸術として君臨しえた。実際に、1910年代のイタリア商業映画においては、積極的な実践を通じて新たな技法やヴィジョンが次々に見いだされていった。それに対し、未来派は原則的に理論先行型の運動であり、その核にはマリネッティの言説が常にあった。映画と未来派のあいだのこの齟齬は、未来派映画のみならず、未来派そのものの限界をも照射するように思われる。Lista (2001: 27) が「理論もイデオロギーもなしに展開する未来派的革命」と呼んだ通り、映画は、理論化されるより前にすでに前衛的であり、未来派的であった。

#### 注：

- 1) 未来派の映画に対する反応の冷淡さの理由には、当時の未来派の中心的メンバーであったボッチョーニが現実を再現する機器としての映画に懐疑的であったこと (岩本 1985: 159)、映画が芸術家＝撮影者自身の主観や生命エネルギーを伝達しないメディアゆえに未来派的でないと考えられたこと、当時の映画がまだアイデンティティの定まらない曖昧な存在であったのに対して未来派の登場が早すぎたこと (Lista 2009: 319) などがこれまで挙げられてきた。
- 2) 映画はヴァラエティ・ショーのみで上映されていたわけではない。常設映画館が出来る以前の映画は、劇場、博覧会、見本市、移動遊園地、広場を巡回する仮設劇場、サーカスなどの場、各種祭りの機会にも上映されていた。しかしながら、ヴァラエティ・ショーでは、各演目が独立し並列的に扱われたため新規の演目を受け入れる態勢が整っていたこと、そして実際に映画がイタリアに導入された1896年3月中に逸早く映画上映を実施しえたこと、二十世紀初頭まで映画が欠かせない演目として取り扱われたことから、その映画との親縁性の高さが重視されうる。
- 3) フレーゴリは、十九世紀末から二十世紀にかけて、早変わり芸人として国際的に名を馳せた。幼少時より機械や写真に高い関心を寄せていたフレーゴリは、1897年、国際巡業地リヨンでの公演時に客席にいたルイ・リュミエールに弟子入りを志願し、翌日より一週間、兄弟から直々にシネマトグラフの扱いと制作のノウハウを学んだ。その後、シネマトグラフとリュミエール映画上映権を譲り受け、自身のショーでの映画上映を開始すると、やがて、自身でも映画制作を始め、これを〈フレゴリグラフ〉と称した。その自伝からは、スクリーンの周囲にカラフルなランプをあしらったり、フィルムを逆再生した

り、短いフィルムを複数繋ぎ合わせて上映したりと、映画が固定観念を免れていた時代ならではの独自のアプローチを映画に施していたことが知れる（Fregoli 2007: 242-247）。とりわけ、通常及早変わり芸を、舞台裏での着替えの様子を撮影した映画と組み合わせたショーが高い人気を博した。フレーゴリによるスピーディーで千変万化の芸は未来派を魅了し、「ヴァラエティ・ショー宣言」ではその名が称えられた。

- 4) 以降、たびたび言及することになるパストローネは、1910年代のイタリア商業映画を理解するに欠かせない人物であるが、本稿ではその深みにじっくり立ち入ることはできない。パストローネの功績をめぐる邦語論文には小松（1986）がある。
- 5) ダンヌンツィオは、1908年以降、「変身」を可能にする技術として映画を高く評価した（D'Annunzio 2002: 284）。ダンヌンツィオと映画の関わりについては小川（2015）が詳しい。
- 6) 当時の喜劇製作においては、短篇の気軽さもあり、監督が主演を兼ねることも一般的だった。
- 7) デードの成功について、パストローネは次のように語っている。「彼（筆者注：デード）はすぐに大成功を収めました。パリにおける私たちの代理人ポール・オデルはそれらを手当たり次第に売り捌きました。彼にとっては大通りで大声を上げるだけで充分でした。〈グリブイユ（筆者注：デードのフランス版ニックネーム）の新作三本がトリノより来たる〉。別の舗道では客がすぐに〈中身を見ずに買いましょう〉と答えるほどでした。[…] アンドレ・デードは私たちにたくさんのお金をもたらしてくれました。他の大部分の作品がいつも二〇か三〇パーセントの利益しかあげないのに、彼の映画はすぐに七〇か八〇パーセントの利益をもたらしました」（サドゥール 1995v: 149）。
- 8) 「宣言」の邦訳には、米川訳（1971）と古賀訳（1992）が存在する。本稿中の「宣言」の引用には、両氏による訳を適宜参照しつつ作成した拙訳を用いる。
- 9) 喜劇が独自の発展を遂げたことは、参照の対象にサーカスやヴァラエティー・ショーを採った特殊さと無関係ではないだろう。1890年頃、衰退の途を辿りつつあったサーカスからヴァラエティ・ショーへ芸人が大量流入する現象が起きた。さらにその後、ヴァラエティ・ショーから映画に移行する者が多数現れた（De Matteis 2008: 31-32）。そのような時とともにダイナミックに変化し続ける場に拠ったことが、喜劇が過去に拘泥することなく前進しえた一因と考えられる。
- 10) 本稿では紙幅の関係で割愛したが、未来派が直接的な影響を受けた可能性のある映画に、喜劇の他、ドキュメンタリー映画もあることを付記しておきたい。「宣言」に「旅行、狩猟、戦争等を主題とする興味深い映画」とのくだりがあるが、これは、一部のニュース映画を含むドキュメンタリー映画を指すと考えられる。その意味で特筆すべきはルーカ・コメリオの仕事だろう。イタリア映画の草分けのひとりであるコメリオは、写真家として名声を博した後、1907年頃からドキュメンタリーを中心に映画での活動を開始した。1911年のリビア侵攻と第一次世界大戦時には撮影技師として前線に赴いた他、飛行機や飛行船からの空中撮影を敢行し、観客にかつてない知覚体験を提供した。

#### 引用文献：

- AA. VV. *Tra una film e l'altra: Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*. Venezia: Marsilio, 1980
- Alovisio, Silvio. *Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914): Lo spettacolo della storia*. Milano-Udine: Mimesis, 2014
- Bernardini, Aldo. "I comici del cinema muto italiano" in *Griffithiana*, III, n. 24/25, 1985, 63-134
- Bernardini, Aldo. *Cinema italiano delle origini: Gli ambulanti*. Gemona: La cineteca del Friuli, 2001
- Brunetta, Gian Piero. *Il cinema muto italiano*. Roma-Bari: Laterza, 2008
- Dagna, Stella. *Ma l'amore mio non muore! (Mario Caserini, 1913): La diva e l'arte di comporre lo spazio*. Milano-Udine: Mimesis, 2014
- D'Annunzio, Gabriele. *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di Gianni Oliva. Lanciano: Rocco Carabba, 2002

- Davico Bonino, Guido (a cura di). *Manifesti futuristi*. Milano: BUR, 2009
- De Matteis, Stefano. *Il teatro delle varietà: Lo spettacolo popolare in Italia dal café chantant a Totò*. Firenze: VoLo, 2008
- Fregoli, Leopoldo. *Fregoli raccontato da Fregoli: Le memorie del mago del trasformismo di Fregoli*. Firenze: Florence Art, 2007
- Lista, Giovanni. *Cinema e fotografia futurista*. Milano: Skira, 2001
- Lista, Giovanni. "Il cinema cinematografico" in *Futurismo 1909-2009: Velocità + Arte + Azione*, a cura di Giovanni Lista e Ada Masoero. Ginevra-Milano: Skira, 2009, 318-327
- Lista, Giovanni. *Il cinema futurista*. Recco-Genova: Le Mani, 2010
- Palazzeschi, Aldo. *Tutti i romanzi. Volume primo*, a cura di Gino Tellini. Milano: Mondadori, 2004
- Prolo, Maria Adriana. "Introduzione" in *Giovanni Pastrone e "Cabiria"*. Torino: Museo Nazionale del Cinema, 1977, 5-16
- Redi, Riccardo. *Cinema muto italiano (1896-1930)*. Venezia: Marsilio, 1999
- Rondolino, Gianni. "Cinema" in *Futurismo & futurismi*, a cura di Pontus Hulten. Milano: Bompiani, 1986, 446-450
- Verdone, Mario. *Cinema e letteratura del futurismo*. Trento: Manfrini, 1990
- 岩本憲児 (1985).「映像の実験：イタリア未来派の写真と映画」『ユリイカ』, 青土社 1985.12, 158-167
- 岡田温司 (2015).『映画は絵画のように：静止・運動・時間』, 岩波書店
- 小川佐和子 (2015).「ダンヌンツィオと第一次世界大戦期のイタリア無声映画」『ダンヌンツィオに夢中だった頃』村松真理子編, 東京大学教養学部イタリア地中海研究コース, 220-232
- 小川佐和子 (2016).『映画の胎動：一九一〇年代の比較映画史』, 人文書院
- 古賀浩 (訳) (1992).「未来派映画宣言」『未来派 1909-1944』, 東京新聞, 212-216
- 古賀弘人 (1985).「《未来派》批評集成」『ユリイカ』, 青土社 1985.12, 228-237
- 小松弘 (1986).「イタリア映画の父 ジョヴァンニ・パストローネ」『現代思想』, 青土社 1986.7, 182-196
- 小松弘 (1995).「映画『タイス』に関する幾つかの謎」『日伊文化研究』, 日伊協会 33, 3-9
- サドゥール, ジョルジュ (1995v).『世界映画全史 5』丸尾定, 村山匡一郎, 小松弘訳, 図書刊行会
- サドゥール, ジョルジュ (1995vi).『世界映画全史 6』丸尾定, 村山匡一郎, 小松弘訳, 図書刊行会
- バラージュ, ベラ (1986).『視覚的人間』佐藤基一, 高村宏訳, 岩波書店
- 米川良夫 (訳) (1971).「未来派映画宣言」『季刊フィルム 10』, フィルムアート社, 94-97



## Il futurismo nel cinema italiano degli anni Dieci del Novecento

Satoko Ishida

### Abstract

L'età dell'oro del futurismo la si può collocare nella prima metà degli anni Dieci, lo stesso periodo in cui il cinema italiano prosperava con i suoi tre generi: l'epico-storico, il comico e il drammatico moderno con la comparsa delle prime dive cinematografiche. Questi due fenomeni, verificatisi nella cultura italiana del Novecento quasi contemporaneamente, esercitarono una notevole influenza a livello internazionale attraverso le loro inedite spettacolarità plasmate, in entrambi i casi, dall'attenta indagine sulle arti tradizionali per poter sviluppare un'arte più conforme alla sensibilità moderna. Tali affinità e sinergie non hanno però finora suscitato il dovuto interesse per via della difficile ricostruzione del cinema futurista caratterizzato dalla scarsa pratica dei futuristi nel campo cinematografico nonché dalla perdita delle pellicole dei loro rari film. In questo studio si vuole pertanto evidenziare il rapporto complesso tra i due fenomeni attraverso l'esame dei tre generi del cinema popolare confrontando la teoria cinematografica futurista esposta nel *Cinematografo futurista – Manifesto* (1916) con i loro lavori cinematografici, fissando l'obiettivo finale nel delineare un disegno organico del cinema italiano degli anni Dieci. La ricerca mostra dunque non solo l'evidente complicità tra le rappresentazioni comiche dell'epoca e la poetica futurista, ma anche l'interconnessione celata tra quest'ultima e i generi apparentemente 'passatisti' come il film storico e quello drammatico delle dive. Il cinema, come medium dell'epoca per eccellenza, era in grado di realizzare ciò a cui il futurismo ambiva nei suoi manifesti e teorie.

